

Los nuevos instrumentos del análisis teatral

Después de repasar el estado actual de la investigación en el campo del análisis espectacular, es útil hacer un inventario de los instrumentos que dispone el espectador-analista para realizar su trabajo de reconstrucción, o incluso de simple reflexión sobre la puesta en escena a la cual acaba de asistir.

Estos instrumentos son numerosos y diversos, pero su utilización es delicada y se debe adaptar a las circunstancias. Por eso no se propondrá aquí todo un arsenal que será mejor dejar al criterio de cada usuario para que utilice lo que corresponda a sus necesidades del momento.

1. La descripción verbal

¿Acaso no es el método más simple para analizar una representación hablar con los espectadores algunos minutos, algunas horas o algunos días después? Éste es además el procedimiento natural de los espectadores, sin ninguna pretensión científica, tanto para prolongar el placer del acontecimiento, como para verificar que si no han comprendido al menos han experimentado cosas comparables. ¿Quién va a poner reparos a esta verbalización "automática"? Seguramente nadie, salvo que a veces los participantes rechazan traducir a palabras sus imágenes o sus emociones y que el lenguaje, hablado o escrito, se arriesga a paralizar el evento escénico. "La memoria de las experiencias vividas en el teatro, una vez traducidas en frases que quedan, se arriesga a petrificarse en páginas que no se dejan abrir"¹.

La verbalización va incluso en contra de una estética del arte que intenta preservar el carácter *figurativo* de la representación escénica (como dice Lyotard²), es decir, no reducible a palabra. Ciertos instrumentos tratan, como se comprobará, de sobrepasar el lenguaje para atrapar la dimensión rítmica y visual de la escena. Pero la mayoría de las veces, la verbalización pasa por una descripción más o menos profunda de las acciones estéticas. Ahora bien, la descripción tiene una larga tradi-

¹ Eugenio Barba: *Le Canoë de Papier*; Bouffonneries, 1993, pág. 26.

² J-F. Lyotard: *Discours, figure*; Paris: Klincksieck, 1971.

ción y ésta se aplica antes que nada al género narrativo que se produce en un espacio en una situación estética.

La descripción es definida, en el análisis de la novela, como "una secuencia organizada en torno a un referente espacial (y no temporal como en la narración de sucesos) y presentando el estado de un objeto, de un lugar, de un personaje (el retrato)"³. Se observa que una descripción sólo se aplica parcialmente al espectáculo, el cual está ligado a una sucesión temporal de sucesos en los que toman parte unos personajes visibles y activos. Por tanto, la descripción está en condiciones de dar cuenta de la experiencia del espectáculo a una persona que no haya asistido. "Describir es, siempre – señala J. M. Adam –, por un sujeto dado, seleccionar unas propiedades de un individuo concreto por otro sujeto, es pues un acto de significación dependiente de condiciones pragmáticas"⁴. Describiendo un espectáculo, elegimos algunas propiedades que juzgamos notables para el otro. No intentamos reconstruir para nosotros mismos, evaluamos lo que interesará a nuestro prójimo y a nosotros mismos. Todo análisis descriptivo se efectúa en función de un proyecto de sentido que prevemos en un observador exterior como si necesitara la conveniencia de la pertinencia de nuestras anotaciones. A esto se añaden otros principios de la

³ Yves Reuter: *Introduction à l'analyse du Roman*; Paris: Bordas, 1991, pág. 102.

⁴ Jean-Michel Adam: *Le texte descriptif*, Paris: Nathan, 1989, págs. 8-9.

descripción que valen igualmente para el espectáculo:

-*Las marcas temporales* son indispensables en la descripción ("en primer lugar"..., "seguidamente"..., "en fin"...): el análisis del espectáculo las necesita para respetar una cronología mínima y recordar en qué orden se desarrollan las acciones y desfilan los signos;

-*Los organizadores espaciales* permiten al descriptor orientarse cara al objeto: cara a la acción escénica, el espectador es a veces inducido a desplazarse lo que relativiza la perspectiva adoptada;

-las "unidades que nuestra experiencia del mundo estructura en redes más o menos sistemáticas"⁵ podrían reenviar, en el interior de la representación, a unas categorías preexistentes y recurrentes como, por ejemplo, los equipos de trabajadores comprometidos en la puesta en escena (escenógrafo, sastre, maquillador, músico, etc.). Sin embargo, estas serán más productivas si parten más bien de la estructura de la materia y de la sistemática que sugiere, por ejemplo de las vectorializaciones que se han recuperado de un material o de un elemento a otro;

-*la aspectualización* -la división y la clasificación de los elementos que componen los objetos- depende más bien de la lectura y de la vectorialización que hacemos del espectáculo que de las cate-

⁵ Adam: Ob. cit, pág. 105.

gorías de los grupos de trabajadores. Esta arranca de todas maneras de la obra y la división en partes que pone los diversos elementos en relación a la vez temporal (cronológica) y espacial (topográfica);

—*La orientación narrativa y evaluativa* de toda descripción vale para el espectáculo descrito: se usa siempre para probar una tesis, sugerir un juicio de valor hacia un interlocutor implícito.

Más aún que una descripción de un objeto estático, se puede concebir el análisis de un espectáculo como una narración, una manera de hablar de un suceso pasado que no tenga la autoridad de un texto escrito, pero que sea una documentación más general sobre lo que ha pasado y que nos cuentan varias narraciones: la de la fábula, la de los sucesos, la de la arqueología y la antropología que cuestionan una cultura ocultada bajo los sedimentos de la historia.

2. *La toma de notas*

¿Acaso es necesario sugerir al aprendiz-espectador, al teatrólogo angustiado tomar apuntes durante la representación? Ciertamente no, pero si tiene a hacerlo nos aventuramos a darle los siguientes consejos:

2.1. *Durante el espectáculo*

¿Escribir o dibujar? La redacción de apuntes lingüísticos obliga al escritor a romper el encanto para

racionalizar la escritura. Su visión y su comentario del espectáculo se encuentran definitivamente afectados y le será muy difícil no repasarlo según el molde de estas primeras impresiones. Por otro lado, al menos que no invente él mismo un sistema de escritura comparable a los de la música y la danza, el espectador está forzado a recurrir al lenguaje si quiere anotar un detalle fugaz de la puesta en escena. El dibujo —o más bien el garabato nocturno— traduce una reacción más primaria; fija un perfil, un desplazamiento, un ángulo de la escenografía, sin verbalizar la percepción; así conserva un valor gestual y quinésico que más tarde proporcionará valiosas informaciones.

Escrita o dibujada, esta "anotación de urgencia" podrá estar en condiciones de señalar los encadenamientos, las cesuras, las transiciones que puntúan el espectáculo. Siempre se está hablando, y explicando, de dibujar el relieve del espectáculo, su trayectoria y sus líneas de fuerzas como imágenes que nos conducirán a esta vectorialización. En lugar de detalles, se buscará la trayectoria general, la textura, ver la partición del espectáculo. Instruido para "ver" la partición según las categorías de la acumulación /desplazamiento/ ruptura/ embrague, el observador entrenado sólo tendrá necesidad de algunos zarpazos para capturar a su presa.

2.2 Después del espectáculo.

El telón cae, el espectador está ya en busca de una experiencia pasada a pesar y gracias a la escri-

tura. ¿Cuándo escribir sobre la puesta en escena? En otros tiempos los periodistas debían redactar sus crónicas en las horas siguientes a la caída del telón; ¡se cuenta que ciertos críticos no han podido jamás ver el quinto acto de Hamlet, pues debían verter su comentario antes del duelo final! En la actualidad, los historiadores disponen de todo el tiempo que quieran para testimoniar lo que acaban de ver, incluso atienden más el *punctum* del espectáculo su punto de vista, tanto como los detalles que hacen la esencia (corporeidad) de la presentación escénica.

La escritura crítica no tiene otras leyes que la de crear la ilusión de revivir el suceso pasado por medio de la escritura. Las anotaciones se hacen entonces según la perspectiva de un texto completo que podrá ser leído por otros o simplemente que servirá al crítico como notas a las cuales se referirá más tarde, cuando los recuerdos sean estampados. Nosotros propondremos posteriormente un cuestionario que tiene más de recordatorio que de maestro del pensamiento y que fuerza a la crítica a reconstruir globalmente el sistema de la puesta en escena: tipo de teorización más bien universitaria, porque está vinculada más a lo universal que a lo parasitario.

3. Los cuestionarios

Para intentar ser sistemático y completo —tanto como se pueda— proponemos a los espectadores di-



versos cuestionarios, de los cuales se ofrecerán tres ejemplos, los de Anne Ubersfeld y André Helbo⁶ y el de Patrice Pavis. Se comentarán brevemente los dos primeros; en cuanto al tercero ha sido ya comentado⁷ y aquí hacemos una explicación revisada.

3.1. CUESTIONARIO UBERSFELD

LOS SOPORTES MATERIALES

a)¿Cómo se conoce o no se conoce el espectáculo? Señas de identificación, abonos, reseñas de prensa, programas y carteles.

b)¿Cómo se sitúa el espectáculo en el espacio (urbano)? Barrio, público visitador, deseo asumido, arquitectura, referencia a lo cotidiano.

c)¿Cómo el espectáculo se sitúa en relación a la historicidad? Explotación/rechazo/descubrimiento de una tradición, de un dispositivo, de un orden.

LA ENTRADA

a)¿Cómo se ha elegido la obra?

b)¿Dónde/cómo se han logrado los billetes? ¿Les han hecho desequilibrado su presupuesto?

LA COMUNICACIÓN

a)Función social del espectáculo: construcción de la convención, de la ilusión (papel del *foyer*, del *entreacto*, del *postespectáculo*, de las repeticiones).

⁶ André Helbo et al.: *Théâtre. Modes d'approche*; Paris; Méridens Klincksieck, 1971.

⁷ Patrice Pavis: "Questions sur un questionnaire pour une analyse de spectacles" en *Voix et images de la scène*: Presse Universitaires de Lille, 1985.

b)Papel del contrato espectacular: se privilegia una dimensión del espectáculo: el reparto de un saber, presencia/cuerpo del actor/ de la compañía, emoción/simulación, no comunicación, no cognitivo.

LA RECEPCIÓN

a)¿Cómo se ha percibido/comprendido/interpretado el proyecto espectacular?

b)¿El público ha sido interpelado globalmente?

Anne Ubersfeld insiste de entrada en el fondo material del espectáculo reagrupando publicidad, situación geográfica y relación con la historia. La dificultad radica en releer conceptualmente estos tres niveles. La cuestión del deseo (elección de la obra) es considerada crudamente, así como su relación con la economía: psicoanálisis y sociología son invocados a su auxilio. ¿Responderán éstos a la llamada?

El vínculo con el objeto teatral es reflejado en términos de comunicación, se podría considerar entonces que el espectáculo es una "finalidad sin fin", un objeto tanto constituido gracias al deseo del espectador, como para comunicar según un contrato espectacular claramente establecido. Las "dimensiones" del espectáculo están por otra parte particularmente ligadas, aunque un espectador hará todos los esfuerzos del mundo para distinguir emoción, conocimiento, estimulación, como por otro lado las funciones del espectáculo: "social",

por supuesto, pero también ritual, cultural, terapéutica, metafísica, etc.

La noción del proyecto espectacular es capital para la puesta en escena occidental, que implica unas decisiones colectivas y una coherencia estética; ésta no tiene sentido en la tradición oriental que recupera por repetición, confirmación y pequeño desplazamiento una práctica secular ya fijada. La última cuestión se dirige a determinar si el público ha sido dividido (como lo deseaba Brecht) o si ha obrado "como un solo hombre" durante la representación psicológica o cultural.

3.2. CUESTIONARIO HELBO

EL ESPACIO ESCÉNICO

- ¿Su forma y la forma del teatro?
- ¿Su naturaleza (mimética-lúdica)?
- ¿Coordenadas del espacio (abierto-cerrado, altura-profundidad, ancho-reducido, vacío-ocupado).
- ¿Relación con lo escénico y lo extra-escénico?
- ¿Qué estética (colores, formas, "estilo", referencias culturales)?

LOS OBJETIVOS

- ¿Origen? ¿Materia?
- ¿Nombre? ¿Polivalencia?
- ¿Utilidad?
- ¿Funcionamiento retórico-simbólico?

LOS COMEDIANTES

-Nombre de los comediantes.

-Relación personaje-autor. Tipo-individualización.

-¿Apariencia, edad, sexo, gestualidad, voz-dicción, vestido?

-Sociabilidad del comediante: ¿biografía, papeles ya interpretados, pertenencia a una compañía?

EL DRAMA

-¿Qué género?

-¿Qué fábula?

-¿El modo de intercambio?

-¿La parte de improvisación y aleatoria?

EL TRABAJO DEL DIRECTOR DE ESCENA

-¿Cómo introduce la ficción en su valor (ficcionalización)?

-¿Qué tipo de referencias elige (histórica, contemporánea, fantástica...)?

-¿Cómo hace el desglose en unidades? ¿Privilegia lo continuo o discontinuo?

-¿Hay predominio de lo visual o de lo auditivo (palabra, música)?

La mayor parte de las interrogaciones de Helbo tratan sobre los elementos concretos y visuales del espectáculo. Estas privilegian el espacio y descuidan la temporalidad y el ritmo. Si las descripciones son en apariencia fáciles, su evaluación estética posee otras dificultades. La noción de objeto, tanto más práctica cuanto es más vaga, destapada sobre

una neo-retórica, de la cual veremos que los vectores y la polaridad metáfora/metonimia pueden servir para esclarecer el funcionamiento simbólico.

Con los comediantes, el problema, es que no son unas fichas de estado civil, sino unos constructores a la vez concretos y abstractos de sentidos. Ahora bien, esta construcción no resulta de una acumulación de propiedades, sino de una actuación dentro de la puesta en escena en la cual es necesario tener ya sometida la lógica. El drama, es, por así decirlo, quien tiene para bien o para mal que preparar o disociar la acción, la estructura narrativa, el esquema actancial y que la improvisación y el azar son por naturaleza imprevisibles.

En cambio, las cuestiones esenciales son realizadas a propósito del trabajo del director de escena, en particular su lugar estratégico entre la ficción y la realidad y su manera de dosificar los sentidos, los cinco sentidos del ser humano y los mil sentidos de la obra realizada.

3.3. CUESTIONARIO PAVIS

Elaborado en la década de los ochenta en contacto con los montajes, esencialmente occidentales y parisienses, una primera versión fue ya publicada⁸. A continuación se dará una última versión que tiene en cuenta objeciones y la evolución de la creación teatral.

⁸ Patrice Pavise; Ob. cit.

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PUESTA EN ESCENA

a) Los elementos del espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos).

b) Coherencia o incoherencia de la puesta en escena: ¿en qué se basa?

c) Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético.

d) ¿Qué es lo que perturba en esta puesta en escena: qué momentos fuertes, débiles o enojosos? ¿Cómo se sitúa el montaje en la producción actual?

2. ESCENOGRAFÍA

a) Formas del espacio urbano, arquitectónico, escénico, gestual, etc....

b) Relación entre el espacio del público y el espacio de la representación.

c) Principios de la estructuración del espacio: Función dramática del espacio escénico y de su lugar; Relación de lo escénico y extra-escénico; Relación entre el espacio utilizado y la ficción del texto dramático representado; Relación entre lo mostrado y lo oculto; ¿Cómo evoluciona la escenografía? ¿A qué corresponden sus transformaciones?

d) Sistemas de colores, de formas, de materiales: sus connotaciones.

3. SISTEMAS DE ILUMINACIÓN

Naturaleza, vínculo con la ficción, la representación, el actor. Efectos sobre la recepción del espectáculo.

4. OBJETIVOS

Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo, sistema de empleo.

5. VESTIDOS, MAQUILLAJES, MÁSCARAS

Función, sistema, relación con el cuerpo

6. CUALIDADES DE ACTORES

a) Descripción psíquica de los actores (gestualidad, mímica, maquillaje); cambios en su apariencia.

b) Quinestesia presunta de los actores, quinestesia inducida por el observador.

c) Construcción del personajes; actor/papel.

d) Relación del actor y de la compañía: desplazamientos, *blocking*, trayectoria.

e) Relación texto/cuerpo.

f) Voz: cualidades, efectos producidos, afinidad para la dicción y el canto.

g) Estatus del comediante: su pasado, su lugar en la profesión, etc...

7. FUNCIÓN DE LA MÚSICA, EL RUIDO, EL SILENCIO

a) Naturaleza y características: relación con la trama, con la dicción.

b) En qué momentos intervienen estos elementos; consecuencia sobre el resto de la representación.

8. RITMO DEL ESPECTÁCULO

a) Ritmo de algunos sistemas significantes (cambios de diálogos, luces, vestidos, gestualidad, etc.).

Vínculo entre la duración real y la duración espectacular.

9. LECTURA DE LA TRAMA POR ESTE MONTAJE

- a) ¿Qué historia se cuenta? Resúmala. ¿La puesta en escena cuenta la misma cosa que el texto?
- b) ¿Qué opciones dramatúrgicas? ¿Coherencia o incoherencia de la lectura?
- c) ¿Qué ambigüedades en el texto? ¿Qué aclaraciones en la puesta en escena?
- d) ¿Qué organización de la trama?
- e) ¿Cómo se construye la trama por el actor y la escena?
- f) ¿Cuál es el género del texto dramático según este montaje?
- g) Otras opciones de montajes posibles.

10. EL TEXTO EN LA PUESTA EN ESCENA

- a) Elección de la versión escénica: qué modificaciones.
- b) Características de la traducción (llegado el caso). ¿Traducción, adaptación, reescritura o escritura original?
- c) ¿Qué lugar otorga la puesta en escena al texto dramático?
- d) Relaciones del texto y de la imagen, del oído y de la vista.

11. EL ESPECTADOR

- a) En el interior de qué institución teatral se sitúa este montaje.

b) ¿Qué esperanzas tenía de este espectáculo (texto, director, actores)

c) ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar este espectáculo?

d) ¿Cómo ha reaccionado el público?

e) Papel del espectador en la producción de sentidos. ¿La lectura animada es unívoca o plural?

f) ¿Qué imágenes, qué escenas, qué temas os interpelaron y os quedan?

g) ¿Cómo se ha manipulado la atención del espectador por la puesta en escena?

12. ¿CÓMO ANOTAR (FOTOGRAFIAR O FILMAR) ESTE ESPECTÁCULO?

¿Cómo conservarlo en la memoria? ¿Qué escapa a la anotación?

13. LO QUE NO ES SEMIOTIZABLE

a) Lo que en una lectura de la puesta en escena no tiene sentido.

b) Lo que no es reducible a signo y a sentido (y el porqué).

14. RESUMEN

a) ¿Qué problemas particulares para examinar?

b) Otras marcas, otras categorías para este montaje y para el cuestionario.

4. Los documentos anexos

Si el cuestionario obliga al espectador a tomar parte, hay unos elementos objetivos que acompa-

ñan a la puesta en escena, los cuales puede obtener el espectador después o antes de haber asistido al espectáculo. Es el caso de los programas, de cambios de montajes, de paratextos publicitarios, de artículos de prensa o de fotografías.

4.1. *Los programas*

A menudo los programas contienen hoy mucho más que el nombre de los realizadores y de los comediantes; su ambición sobrepasa las necesidades de la información mínima, invaden la comprensión del espectador. Esto se puede producir, en efecto, antes de la representación o después, con un informe crítico consagrado a la obra, a su autor y a su época. La recepción será pues preparada, —se puede decir facilitada— por un conocimiento impuesto del segundo término, por un resumen de la intriga, por una reflexión del director sobre la obra montada.

Para el análisis del espectáculo que resta, llamémoslo así, la sola realidad que debería contar, se deben tener en cuenta igualmente esas llaves libradas de oficio con el edificio a explorar. Así pues se preguntará para determinar qué tiempo ha consagrado el espectador a la lectura del programa antes y después de la representación, qué elementos ha retenido y cuáles han sido instrumentos para su interpretación de la obra. Esto obligará a reconsiderar los límites exactos de la obra, de su contexto y de esta franja indeterminada que separa la obra del

mundo llamado exterior. El programa suministra las siguientes informaciones:

a) Intertexto de la pieza o del espectáculo: los textos y las fuentes artísticas a las que la puesta en escena se refiere más o menos directamente, bien sea que se trate de préstamos atestiguados o afinidades electivas que han o podrían haber inspirado al director de escena; el dibujo de las discusiones que han precedido a la creación: entrevistas con los artistas o con las vedetes del coro, declaraciones de intenciones dadas a los colaboradores, actores, a la administración del teatro o a la prensa, textos de creadores preparados especialmente para el programa; referencias a otras puestas en escenas de la obra o del director; extractos de estudios universitarios sobre la obra; texto parcial o íntegro de la obra, con anotación de las didascalias del autor; cualquier otra secuela del espectáculo, preparadas para mostrar su magnificencia o su originalidad: fotos, reseñas, comentario explicativo, etc.

4.2. *Los cuadernos de la puesta en escena*

Es necesario diferenciar los programas de los cuadernos de la puesta en escena, que no son normalmente accesibles al espectador, pero que el teatro o el equipo artístico ha podido preparar por las razones más diversas, sin preocuparse de influenciar a un futuro lector. Desde luego, los *Regiebücher* brechtonianos (documentación preparada por Brecht para utilizar en sus montajes y por futuros

directores de sus obras) o los cuadernos de montaje de un Stanislavski, de un Reinhardt o de un Copeau son brillantes excepciones que confirman la regla de una producción efímera y descuidada. En estos casos, el cuaderno de notas no solamente acompaña el montaje, sino que es la llave, incluso el sustituto (Craig o Stanislavski han preparado cuadernos para obras después jamás realizadas). La precisión y la inteligencia de dichos cuadernos son tal que preparan casi la obra escénica y son unas creaciones enteras y no unas listas, unos bosquejos o unos comentarios. Cuando el investigador dispone de más documentos sobre la realización (registros, testimonios, recuerdos personales) puede considerar su trabajo como acabado y su existencia como superflua.

4. 3 . *El dossier de prensa*

Se trata de un documento a menudo previo a la finalización del montaje, elaborado por un gabinete de prensa con la intención de preparar al público y ofrecer a la prensa en general. Mezcla de compilaciones diversas, de documentos fotocopiados y de notas inéditas de los artistas, el informe de prensa quiere antes seducir ("venga a verme") que convencer ("he aquí lo que se dice"). Para las producciones importantes realizadas con fuertes gastos, los dossiers podrán dar a los periodistas, a los representantes de colectivos o a los enseñantes la información que deberán a su vez mostrar y que la

prensa no dejará por otro lado de repetir sistemáticamente en sus artículos.

4.4. *El paratexto publicitario*

El paratexto del montaje que no se debe confundir con el paratexto del texto dramático (indicaciones escénicas o didascalias) atañe a todo lo que espectador ha podido leer en la prensa sobre el montaje: anuncios, entrevistas, preestreno algunos días antes del estreno, publicidad escrita y audiovisual. Por más que se rechace morir idiota escuchando la publicidad, no se sale jamás indemne de ella, incluso en el teatro.

4.5. *Las fotografías*

El interés de la fotografía para el análisis es evidente, puesto que son el dibujo tangible de lo que fue, un dibujo que sin embargo no da necesariamente a conocer el objeto fotografiado, sino que abre una mirada sobre la obra de arte.

La documentación fotográfica deslustra la memoria del comentarista, le suministra puntos de referencias y anclaje para una descripción verbal, a poco que el reportaje haya sido hecho con un cierto método. Este anclaje es incluso necesario para que la fotografía adquiera sentido: "La fotografía, sola, no dice nada. Es necesario hacerla significar y para esto introducirla en una especie de contacto de actualización con otros elementos relativos a la representación (restos, dibujos, descripción, tex-

to...)"⁹. Hacer significar las fotografías, ésta será pues la tarea del analista: éste las considera tanto como documento que como obra de arte autónoma. Se preocupa a la vez de "desertizar" las fotos artísticas despegando su dimensión documental y de apreciar la estética fotográfica para imaginar lo que esta visión revela del objeto producido.

¿Cuáles podrían ser los beneficios de un estudio de la documentación fotográfica? la identificación de espacios, de objetos, de aptitudes, de todo lo que es posible fijar por el objetivo; la precisión aportada a un detalle o a un momento fugaz a penas perceptible por el ojo desnudo; la ejecución de relaciones bilaterales entre, por ejemplo, el espacio y la gestualidad, el objeto y el espacio, la luz y el maquillaje, etc.; el reportaje sobre toda una actividad teatral alrededor del espectáculo propiamente dicho (Agnes Varda sobre Vilar, Pic sobre el T.N.P., Josué sobre Dasté, etc.).

4.6 El vídeo

El vídeo recupera el tiempo real y el movimiento general del espectáculo. Constituye el medio más completo para reunir el mayor número de informaciones, en particular sobre la correspondencia entre los sistemas de signos y entre la imagen y el sonido. Incluso filmado con una sola cámara desde un punto fijo, el registro en vídeo es un tes-

⁹R. Villeneuve: "Les Îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale" en *Protée* vol. 17, n° 1, 1989, pág. 28.

timonio que restituye el espesor de signos y permite al observador asir el modo de actuación y guardar el recuerdo de encadenamientos y de usos de los diversos materiales. Es frecuentemente utilizado por el director de escena para repetir un espectáculo o para asegurar la promoción y venta después en los teatros.

4.7. El ordenador

El ordenador es utilizado no solamente para almacenar las anotaciones de todo orden, sino también para preparar un documento que será una reconstrucción y un estudio sobre la puesta en escena. Un compact-disc puede hacer desfilas la imagen y el texto, concentrarse en algunos detalles, comparar una escena en diversos montajes, suministrar información sobre un momento histórico, crear puestas en escenas virtuales uniendo escenografía, actuación, voz, iluminación, etc. En su proyecto para el Centro Internacional Shakespeariano del Globlo, Larry Friedlander previó unos proyectos educativos que unen las diferentes versiones multimedias de una obra sobre la pantalla de un ordenador, con la posibilidad de montar unas escenas más recientes en los documentos existentes, de actuar junto a su actor preferido dándole la réplica. Estos juegos inocentes no conocerán límites, salvo lo de saber para que sirven y cómo participan en la producción de sentidos. Así pues hay un cruce entre la tecnología científica de las anotaciones y la hermenéutica subjetiva de la interpretación. No se ha conseguido la unión entre estos dos órdenes, en

tanto que el analista no intente la menor interpretación, está paralizado por las posibilidades de la tecnología y de la multiplicidad de métodos. A fuerza de anotar, no se sabe qué pensar. También otorgará un interés particular a una arqueología del saber teatral que renuncie a una tecnología de la reproducción para buscar en el actor y en su arqueología la posibilidad de despejar el pasado y de reconstruirlo, así pues, como lo apunta el creador de este método, "la arqueología no es solamente una excavación (un análisis). Debe, en cierta manera, sintetizar (reconstruir, representar, simular) el pasado"¹⁰.

5. La arqueología del saber teatral

5.1. La arqueología teatral

Mike Pearson, responsable del grupo galés *Brith Gof*, propone una arqueología que muestre los dibujos, las cicatrices, las rupturas de la representación. Los objetivos de esta arqueología son: "Encontrar unos modos útiles de describir lo que pasa o pasaba durante la representación; realizar una síntesis de relatos de los observadores y de los observados; intentar unas reconstrucciones como textos y como representación en segundo grado, lo que es un proceso creativo en el presente y no una

¹⁰Mike Pearson: "Theatre/Archeology" en *The Drama Review* 38, nº 4 (T 144), 1994, pág. 134.

especulación sobre el sentido o la intención del pasado"¹¹

La representación tiene más de una nueva representación que de un análisis abstracto. Se interesa particularmente en el montaje del espacio, del tiempo, de la estructura (*pattern*) y del detalle. La estructura corresponde según Pearson a lo que nosotros llamamos partición/subpartición, mientras que el detalle es el estilo o el ideolecto atribuible al director de escena o al grupo, su marca de fábrica, lo que llamamos el ideologema del espectáculo y el discurso global del montaje, incluso su estilo.

El género de las "representaciones de segundo grado" se ha convertido en un medio de reactivar/recrear/(re)inventar un espectáculo que ya ha tenido lugar, pero que, así remendado, vale sobre todo por sí mismo y constituye un análisis/síntesis vivo implicando el empeño de todos los medios técnicos y humanos para (re)crear un acontecimiento. La distinción entre antiguo espectáculo y reconstrucción nueva, entre creación original y recuperación reelaborada tiende a difuminarse, tanto como entre análisis y síntesis, teoría y práctica.

5.2. *El archivo viviente*

El actor archiva en él sus antiguos papeles, los mantiene, los reinterpreta, los impulsa, los com-

¹¹Mike Pearson: Ob. cit., pág. 133.

para, los refiere a su experiencia pasada y presente. Los alumnos de Decraux son capaces de volver a realizar un ejercicio trabajado con el maestro veinte años antes, pues es memorizado corporalmente y reactivable mediante un entrenamiento síquico adecuado. Es un esfuerzo que realizan igualmente los actores de Barba o de Grotowski y de otros creadores habiendo "incorporado" una partitura síquica de una extrema precisión (B. Wilson, M. Pearson, P. Bausch). Cuando realizan demostraciones de trabajo, no es extraño que estos actores retomen algunos momentos de sus grandes papeles y ofrezcan una mirada en el archivo viviente de los espectáculos en los cuales han participado y de los que ofrecen unos fragmentos que parecen arrancados del subsuelo de la memoria teatral. Ahora bien, esta memoria viviente del teatro que es el bien más precioso, el tesoro que escapa a los medios y concierne al recuerdo vivo del espectador: "en la época de la memoria electrónica, del film y de la reproducibilidad, el espectáculo teatral se dirige a la memoria viviente, la cual no es museo sino metamorfosis"¹².

La reconstrucciones vivientes pueden así tomar la forma de una recuperación, de un entrenamiento concebido como la escritura cotidiana de una especie de diario psicológico del actor, de una demostración de trabajo, de un meta-espectáculo o un es-

¹² Eugenio Barba: Ob. Citt., pág. 61.

pectáculo en segundo grado, en resumen una arqueología que sea "otra manera de contar"¹³.

6. *El cuerpo mediatizado del espectador*

Entre los instrumentos de análisis, ¿no hace falta otorgar un lugar especial al cuerpo mediatizado del espectador, en la medida en que se convierte en un instrumento influenciado por los mass-media, un instrumento habiendo incorporado e interiorizado ciertas reglas de funcionamiento? La conjunción de los diferentes media, su entrada en la obra escénica nos conduce a examinar su intermedialidad, es decir los intercambios de procedimientos específicos de los media en los cuales se encuentra el dibujo en la representación que nos proponemos escrutar. El teatro pone en crisis y en cuestión los modelos perceptivos dominantes, entre otras cosas bajo la influencia de los mass-media. Esto, verdaderamente, no es un fenómeno nuevo: "El arte moderno ha comenzado a poner en cuestión unos modelos perceptivos normales. El arte contemporáneo continúa con su análisis de la publicidad y de otros medios que ocupan a menudo hoy el lugar dejado vacante por la naturaleza en nuestra experiencia del mundo. Dentro de tal entorno, es legítimo que la historia del arte examine, evidentemente con todas las precauciones necesarias,

¹³Mike Pearson: Ob. Cit., pág. 139.

lo que en sus materiales históricos muestra unos modelos perceptivos y mediáticos"¹⁴.

En el teatro, se debe examinar el impacto de estos modelos perceptivos y mediáticos a la vez sobre el actor y el espectador: ¿en qué medida su cuerpo ha sido tocado y modelado por las nuevas tecnologías? ¿Se ha convertido en este "dios profético" del que hablaba Freud en *Malaise dans la civilisation*?:

Gracias a todos estos instrumentos (máquinas a motor, lentes, telescopio, microscopio, aparato fotográfico, gramófono, teléfono, escritura...) el hombre perfecciona sus órganos —motores tanto como los sensoriales— o bien alarga considerablemente los límites de su poder (...) El hombre se ha convertido por decirlo de alguna manera en una especie de "dios profético", dios ciertamente admirable si ... todos sus órganos auxiliares, pero éstos no han crecido con él y a menudo le producen mal" (1917: 38-39)

6.1. ¿Nuevas tecnologías, nuevo cuerpo?

¿Se han hecho superfluos nuestros sentidos? ¿Son nuestros ojos y nuestros oídos relevables o intercambiables? ¿Es inminente nuestro reemplazo por la máquina? Tales son algunas de las cuestiones que no cesan de plantearse, más o menos maquinalmente, en cuerpo y mente que hemos sido nosotros, nosotros los seres humanos de este fin de siglo. Esto no es tanto una "huida de cerebros" como una desmaterialización del cuerpo a la que se asocia a veces un proceso compensatorio de re-naturalización.

¹⁴ Hans Belting: *L'Histoire del 'art est elle finie?*; Nîmes: Chambon, 1989, pág. 47.

Se puede considerar que la confrontación cotidiana con los mass-media —desde el teléfono a la televisión, pasando por el cine, el vídeo, la fotografía, el ordenador o... la escritura— influyen sobre nuestra manera de percibir y de conceptualizar la realidad, y que percibimos así la realidad espectacular de otro modo que hace veinte, cincuenta o cien años.

El impacto de estas mutaciones no es tanto psicológico como neuro-cultural: nuestros hábitos de percepción han cambiado, tanto más que ha evolucionado la manera de producir y de recibir el teatro. Se notará confrontado dos tipos de espectáculos: uno, literario centrado en el texto y el sentido teatral, el otro ligado a la performance o la electrónica sonora descentrado y desconectado de la realidad mimética. Es esta diferencia la que esclarece mejor los cambios de nuestra manera de percibir el mundo. Esta confrontación, aunque presentada de manera basta, indica al menos que la realidad y su puesta en escena nos anima a cambiar de mirada, ver el cuerpo, para en la medida de lo posible percibirlos adecuadamente (ver gráfico).

La misma metamorfosis corporal trabaja el comediante, en la cual la presencia física no es siempre la norma. No se trata únicamente del actor filmado, para el cual "la pérdida ocasionada por esta transposición produce ante todo la heterogeneidad de densidades y de registros corporales en el cual

TEATRO	PERFORMANCE
El texto textuado presenta una correlación de sistemas de signos y un resultante global comprensible por todos	La performance o la electrónica sonora no busca correlacionar sus componentes; la representación a menudo ha sido montada pista por pista, como un montaje de diversas pistas de una película. No hay ninguna exigencia mimética, política, estética.
Voz y cuerpo son correlativos: el uno está anclado sólidamente en el otro, todo como el sonido y la imagen están integrados	
El receptor está tranquilizado por un binarismo entre signifi-cante y significado: el uno le reenvía al otro sin ninguna ambigüedad	Una quinestesia nueva ha ocupado el lugar, dándole al espectador una nueva síntesis corporal, contrariando su sistema habitual de referencia fundado sobre la alianza del tiempo, del espacio y del cuerpo
La obra como su receptor queda como un sujeto centrado y unificado. Todas las percepciones son devueltas a un núcleo estable: la estructura de la obra y la conciencia unificada del observador.	El sujeto es desmultiplicado y descentrado: se abre a una multitud de voces y somos forzados a escuchar y mirar diferentemente.

actúa el arte vivo"¹⁵. Se trata también de que el actor se ponga a mandar un cuerpo virtual, pues "se espera, con la mejora de la velocidad de cálculo de los ordenadores, que un actor pueda pronto animar en tiempo real, con su propio cuerpo, un cuerpo virtual enteramente sintetizado o *tomado prestado* a otra persona"¹⁶. La transmutación psíquica está muy avanzada.

A riesgo de confundir él mismo su cuerpo real y su cuerpo virtual, de estar tanto presente como ausente, el actor del futuro próximo está a la búsqueda de otro cuerpo y sobre todo de otra concepción del cuerpo. "En este estadio del saber y de la tecnología corresponde el deseo de cuerpo renovado, fantasmado diferentemente, origen de gestos y de emociones rejuvenecidos, no es imposible que otro cuerpo nazca de la ecuación de los números"¹⁷.

La consecuencia para el análisis es considerable, puesto que el cuerpo mediatizado, sea el del actor como el del espectador, es en el presente accesible gracias a un conocimiento de los media que lo han (de)formado. Esta teoría de los media concierne tanto a la constitución psicológica del espectador como a la composición intermedial del espectáculo en el interior del cual se reencuentran los diversos

¹⁵ Sally Jane Norman: "L'image et le corps dans l'art vivant" en *Les Cahiers* n° 3, 1996, pág.

¹⁶ Edmond Couchot y Hélène Tramus: "Le geste et le calcul" en *Protée* vol. 21, n°3; 1993, pág. 41.

¹⁷ *Ibid.* pág. 44.

media. De ahí la importancia de imaginar una teoría de la intermedialidad para analizar las producciones supuestamente "teatrales" de hoy en día.

6.2. *Intermedialidad*

Se ha dejado de lado el estudio contrastado de los principales media (cine, vídeo, radio, teatro) ya efectuado en otro lado¹⁸. Basada en la expresión y la metodología de la intertextualidad, la intermedialidad "no significa ni una adicción de diferentes conceptos mediáticos, ni el hecho de ocupar entre los media una obras aisladas, sino una integración de conceptos estéticos de diferentes media en un nuevo contexto". Se entiende "por intermedialidad el hecho que existan relaciones mediáticas variables entre los media y sus funciones provienen entre otras cosas de la evolución histórica de estas relaciones"(...) y se presupone "el hecho que un medio oculte en sí mismo estructuras y posibilidades de uno o varios otros media"¹⁹.

Aplicada al teatro, la búsqueda de la intermedialidad de una puesta en escena consiste en analizar señalando el impacto en sus componentes de diferentes media específicas. Nos podremos, por ejemplo, interesar en las estructuras narrativas fílmicas, en la escritura dramática procediendo por cortes secuencias bruscamente interrumpidas, o bien en la influencia de la iluminación cinematográfica en la

¹⁸ Pavis, in Helbo: Ob. cit. , págs. 33-63.

¹⁹ Jürgen Müller: "Le labyrinthe médiatique du film" en Most/Images/Son, Colloque International de Rouen; 1990, pág. 145.

práctica escénica. Se guardará una estilística comparada de "esencias mediáticas" (unos rasgos considerados como específicos de un medio), pues no se tratará entonces de comparar unos lugares comunes atribuidos a la esencia fija de los media. Se confrontará, por el contrario, la manera en la cual los media (ajenos a la obra escénica) se integran en los materiales de la representación utilizando propiedades históricamente atestiguadas de estos media de origen y toman entonces, en este nuevo contexto, otra dimensión.

Tomemos tres ejemplos históricos donde se observa el impacto del cine sobre tres artes del espectáculo lo que autoriza a hablar de la incorporación de los media en el espectáculo vivo.

6.3. Incorporación de los media en las artes vivas de la escena.

La estética teatral de Meyerhold ha estado influenciada por el cine ruso y soviético, especialmente por el de su antiguo actor, Eisenstein, pero sus préstamos de la estética del cine no han sido jamás directos. Como escribe justamente exagerando Uwe Richterich, "Meyerhold no estaba interesado por la simple utilización del cine como ensanche técnico de las posibilidades del teatro, sino por la incorporación de las posibilidades estéticas de la mirada fílmica"²⁰. No se encuentran en el

²⁰Uwe Richterich: *Die Sehnsucht zu sehen. Der filmische Blick*; Frankfurt: Peter Lang, 1993, pág 43.

teatro de Meyerhold pantallas y proyecciones en la escena, sino que se encuentra, por el contrario, una puesta en escena y un juego actoral que utilizan la técnica del montaje cinematográfico, especialmente el "montaje de las atracciones".

Decroux, a pesar de su homenaje a Chaplin, no se vale del cine mudo, pero se refiere explícitamente en *Paroles sur le mime* ²¹ a los "dos movimientos contrarios" de cortado y fundido que caracterizan dos maneras de moverse el mimo. Ahora bien, estos son términos y tecnologías que se ilustran mejor en el cine, con el montaje rápido y el fundido encadenado o ralentizado. Es considerando estos dos tipos, como el mimo sabrá mejor ejecutar su gesto y es el hábito de verlos realizados sobre la pantalla lo que inspirará su gestualidad. Las nociones de primer plano o de montaje encuentran un equivalente gestual en la noción de movilización/inmovilización de una parte del cuerpo y en esta fragmentación del cuerpo donde cada segmento es utilizado para su tarea.

Pina Bausch, y con ella una buena parte de la danza contemporánea llamada post-moderna, utiliza unos procedimientos de composición coreográfica que se esperaría más bien encontrar en la estética del cine o del vídeo: fragmentación del gesto, repetición de una secuencia, efecto de primer plano y de focalización, fundidos, encadenados, miradas a la cámara, elipsis narrativa, montaje ace-

²¹ Etienne Decroux: *Paroles sur le mime* ; Paris: Gallimard, 1963, pág. 72.

lerado. Como sí la manera de coreografiar pasará por una mirada mediatizada por la cámara o la mesa de montaje del cine o del vídeo.

6.4. *O bien el desembarco desastroso: un nuevo ensamblaje de los medias.*

En el espectáculo compuesto por Heiner Goebels, y estrenado en Nanterre en Marzo de 1993, fueron ensamblados un número de objetos musicales, textuales, escenográficos según un "método" que muestra un nuevo uso de los media. Como si la manera tradicional de tratar los materiales escénicos fuese desplazada.

Los textos de Konrad, Müller y Ponge son más recitados y citados que representados por André Wilms. El montaje no es solamente temático (aquí el tema de una selva), sino gramatical: las entradas de diario del Congo de Joseph Konrad están en primera persona; el relato *Héraclès 2 ou l'hydre* de Heiner Müller introduce en escena un personaje descrito en tercera persona; el poema de Ponge sobre el bosque de pinos se expresa en tercera persona, sin sujeto implicado en la narración, según los principios de una pseudo-cientificidad. Estos tres modos de discurso cubren la unión de medios lingüísticos de describir o de escribir sobre un bosque. Se ve como el locutor y el ser humano se desdibujan poco a poco como presencia, por conseguir un lenguaje que sea suficiente en sí mismo y se limita a definir sus términos ("un bosque de 40 años se llama").

Por otra parte, este lenguaje más transmitido que encarnado por el comediante, es acallado en un dispositivo musical y escénico omnipresente. La música está producida en directo desde los lugares más diversos: los intérpretes de guitarra eléctrica y de trombón se desplazan, todos como la cantante y los intérpretes de kora africanos. Hay una lucha acústica y simbólica entre estas músicas y la palabra del actor. La intermedialidad no está jamás tan tematizada como en la justa (más que conflicto) entre la tecnología musical de medios considerables y la voz cantada de los hechiceros acompañados por la kora, música africana minimalista ancestral. Por una inversión irónica de signos y de tecnología, el saxofón es un instrumento inventado para reproducir los ruidos de los animales de la selva: los gritos naturales no pueden ser limitados por una tecnología complicada, sino que toman también de la técnica del estribillo musical. La nueva "pareja" entre el hombre y la máquina consiste en que la máquina reproduce exactamente lo que el cuerpo y la voz humana o animal harían sin dificultad.

Si hay un desarrollo separado de los media visuales, una zarabanda continua de nuevas tecnologías y nuevos efectos, hay necesariamente, por el contrario, un mismo espacio sonoro donde se debe escuchar la unión de diversas fuentes sonoras, estando el sentido en el contraste entre voz desnuda y tecnología sofisticada.

El resultado es un rodaje/una captación/una percepción imaginarios en un espacio multimedia, abierto, espacio de estudio o taller donde se pasa de una fuente a otra sin que se sepa muy bien cuál podría ser el resultado. Se tiene más bien la impresión de una temporalidad "al kilometro", como para una repetición interminable o una improvisación donde se pasa de un taller al otro.

El dispositivo introduce los diferentes medias "on display" (en visto), en lugar de buscar integrarlos, como si el desembarco fuese ante todo tecnológico: se produce, se almacena, se alistan las cuestiones, se ocupa, se cuadricula el terreno. La única integración posible es dramatúrgica, pues la serie de textos produce una narración lógica: I, intrusión colonialista; II, violencia; III, prejuicios primitivistas como dibujos en la lengua.

El ideologema podría ser: el hombre blanco invade la selva del hombre negro; el resultado de este desembarco (*Landung*) es *glücklos*, desgraciadamente (más aún que desastrosamente), es decir que no triunfa. Este ideologema, evidente en el plano de contenido narrativo, está abierto en el plano formal: lo interartístico, lo intercultural, lo intermediático están abiertos, es decir que no imponen una jerarquía, un resultado, un recorrido y un discurso ideológico. El ideologema parece sugerir que la tecnología musical y el canto africano, aunque diferentes, se reencuentran en su facultad de escucha y de tolerancia del uno hacia el otro.

La intermedialidad no es más que uno de los medios, quizás el más recientemente teorizado, para observar y analizar un espectáculo; se ha podido constatar que los instrumentos de investigación no fallan, pero ninguno de ellos es universal y nada se hace automáticamente, cualquiera que sean los instrumentos utilizados: se evitará pues caer en la ilusión "tecnologista", que nos haría creer que la máquina acabará por observar y explicar todo. Tampoco hemos dado cuenta de medios electrónicos de captación del espectáculo, ni de los diferentes sistemas de observación²².

A pesar de la informatización galopante, incluso aquella de nuestros cuerpos y de nuestros reflejos, más bien se habría deseado alejar unos instrumentos puramente mecánicos de la observación, tener más confianza en la memoria, en la intuición, en resumen tomar algunos riesgos hermenéuticos en lugar de contentarse con certezas electrónicas. Por tanto lo que nosotros deseáramos incitar al espectador, tanto el entendido como el inexperto es a un diálogo con la obra escénica, a un cuestionamiento más que en un cuestionario. La arqueología de la representación, si se basa en una reflexión antropológica, quizás podrá estar en condiciones de renovar la aproximación al espectáculo, sin sucumbir al vértigo del detalle y de la cuantificación.

No se trata de cantar un himno a la vuelta a la vida simple y a la meditación, sino de preservar a

²²Cf. Pavis: Ob. cit., págs. 145-169

los sistemas de observación y de captación de su función puramente instrumental, para concentrarse mejor sobre la incorporación de los espectáculos en nosotros y sobre la arqueología viviente que nos ayudará quizás a introducirlos en nuestro vivir diario.*

Universidad de Paris VIII

* Traducción de José M^a Fernández Vázquez.